DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2010.03.013

中国音乐学(季刊) 2010 年第 3 期
MUSICOLOGY IN CHINA

□黄翔鹏
HUANG Xiang- peng

大曲两种

——唐宋遗音研究(上)

Two kinds of Daqu: The study of Tangsong Yiyin (Part Ⅰ)

编者按:这是黄翔鹏先生生前用电脑写作完成的最后一篇学术论文。其中的主要内容,作者曾于 1992 年 7 月"中国乐律史"课题组例会上作过宣讲。"中国乐律史"是由作者主持的"中国艺术研究院重点课题",曾设"历代疑案"、"乐律学文献"和"基本乐理"等几个子课题,该文即"历代疑案"中属"曲调考证"方面的选题。作者约在生前的最后十年中,以曲调考证为主要研究内容,将今仍可演唱的元、明、清工尺谱进行考证,试图将尚存的唐宋曲调还原其本来面目,为中国古代音乐史提供可以演唱的音乐作品。由而,该文以"大曲两种"的相关乐调为考证对象,以"型态学"的曲调考证为方法,提出了《甘州》和《舞春风》及相关曲目应为唐宋遗音的看法。全文共由"序言"及五章内容组成,现拟分上、中、下三篇刊载。其中,"引论"之第一章已发表于本刊 1993 年第 3 期,此次从略。

摘　要:本书[1]是作者对"乐调考证"所作的系统研究之一。它从社会的历史变革、音乐的文化形态及"乐调"的型态学考证,对唐宋遗音的两种大曲作了系统性研究。结论是:《甘州》大曲和《舞春风》大曲确实为唐代大曲的遗绪。

"乐调"的型态学规律(律、调、谱、器以及音乐句法、调式旋法结构等等),其体系之严密、细微,实在远胜于"词调"的型态学规律(句式、平仄、音韵等)。因此,同一古曲经历不同历史阶段之时,必有不同"乐调"之名。在不同历史阶段中用相同"乐调"名时,一般决非同一曲调。

因此,"乐调"考证的方法可以用于古曲考证研究。本书对《甘州》大曲和《舞春风》大曲的唐、宋遗音研究,就是在此基础上——从长江大河的下游来分析出中游、上游的水质。它的材料依据并不是新出土的、非专家级研究者难得一见的珍贵文物,而是人人可得的、乐谱也非密码的工尺谱。

这就说明:唐宋古曲的寻觅,并不是一定要从难解的"古谱"中获得,而是可从"乐调考证"的方法中,对传世乐谱的辨识中,得到唐宋遗音的真传!

本书是作者将"乐调考证"问题作为一个新辟的学术领域进行的具体研究,这个学术领域的成果,无论对于杨荫浏先生生前倡导的"有声的中国古代音乐史"的建立,还是对唐宋古谱的考证、研究,都具有很高的现实意义和深远的历史意义!

关键词:乐调考证;音乐型态学;唐宋遗音;大曲;《甘州》;《舞春风》
中图分类号:J609.2　　文献标识码:A　　文章编号:1003- 0042(2010)03- 0117- 12

收稿日期:2010-03-20
作者简介:黄翔鹏(1927-1997),男,中国艺术研究院音乐研究所研究员。

1 编者按:本稿是黄翔鹏先生拟出版的书稿,全文章节划分亦体现出专著的结构,故有"本书"之称。

序言："遗音"与曲调考证学

音乐本是时间艺术，初无定形而有如流水。那么，我们讲唐宋遗音研究，就像在下游取得来自上游、中游的水样，怎样分析得出流经不同地点的水质，并且判定它们的各自性状呢？要像鉴定战国文、秦汉文、唐文、宋文，鉴定不同时期的古画那样，来对唐宋遗音作古曲的考证，这不是痴人说梦吗？

明冯梦龙《警世通言》收有一篇《王安石三难苏学士》，其中确曾想象：瞿塘峡的中峡水，也是可以经过试用而鉴别它怎样区别于前、后两峡的。但这只是"医者意也"的思维，加上"小说家言"而已；我们怎能用之于奔流不息的传统音乐大河，在有如已到吴淞口的今天，分析出有如"三峡水"的唐代音乐呢？

论事，"三难苏学士"用三峡水泡"阳羡茶"的试验只是情理的一种夸张；论理，王安石坚持事物的不同发展阶段必有不同性状，倒也有点道理。小说中苏东坡曾暗自讥讽荆公"胶柱鼓瑟"，实际上这顶帽子戴到他自己头上恐怕更合适些：把下峡水当做全同于中峡水的，刚好倒是苏学士本人，他才是在"胶柱鼓瑟"。

宋人在对待唐乐问题上，恰恰就存在这种不去观察实际变动、盲目追求不变的宫廷乐理"定论"的失误。

宋初对此保持了清醒头脑、深明事物之变的，有一个欧阳修。可惜他未曾进入这件工作。这也许是因为他虽有见识、却不精于音乐，也可能是因为他不愿参与到当时争当制礼作乐者之间的互相倾轧中去的缘故。但作为史臣，他在撰《新唐书·礼乐志》，论隋唐俗乐二十八调时，对唐乐问题说了一点"微言大义"的话："声器浸殊。"

这四个字精辟地概括了唐代歌舞音乐经历唐末、五代，进入宋初之时的情况：其间的律、调、谱、器诸方面(其主要内容包括：法定的黄钟音高标准，约定调高与调式结构的"二十八调"之名、实关系，记谱与读谱法，乐器的筒音与孔位、定弦法与品位等)和它们之间的交叉联系，已经积渐变而面目迥异，以至于使用传统理论已无法解释当时的实际音乐(所谓"声不近雅")，在"后人失其传"的情况下，已经无法辨认"前代应律之器"了。

欧阳修点出了唐、宋之间在俗乐二十八调名、实关系问题上的一个"殊"字，而且是"浸"(渐)殊。这就是此后宋代"燕乐二十八调"自宋初太常律改教坊律再改大晟律，累次求取接近唐音，反而越改越远的历史过程。在这一过程中，始则丢失了所有"角调"，继而丢失了"高调"，最后甚至于丢掉了某些本来普通无奇不应丢失的"羽调"。以至于弄到宋末词人张炎那个时候，只剩下了"七宫十二调"！

原来，唐俗乐二十八调是各有其调弦法的。至少，是其中若干调名共用着某一种调弦法。所以现在来解译敦煌琵琶谱，必须求得有关乐调名的相应调弦法；所以南宋时的姜白石解译时已失传的唐乐遗音《胡渭州》乐谱时，也必须向传谱的老乐工"求得品弦法"，才能解译得出，才能知道该谱符合于当时"大晟律"的"双调"。

调弦法正是紧密连接欧阳修讲的"声"与"器"的关键所在。唐宋之间发生了"声器浸殊"的变化，正是唐代旧有调名不可知、不可解，旧有乐谱不可识的原因所在。这种变化到了宋初，已经是冰冻三尺，早非一日之寒。五代时的著作《乐苑》在谈到俗乐调名问题时已说"近时乐工穿凿不明"。南唐后主的《昭惠后诔》也已反映出，虽在熟知宫廷俗乐的行家手里，对唐代《霓裳》之谱也感到难以解读，以至要发出发出"忍乎湮坠"的感叹了。

就以这首名曲《霓裳》而论：唐天宝太常刻石作"越调"，而北宋沈括《梦溪笔谈》在讨论"遗声"问题时，却不但不知其原为"越调"，还要说"或谓今燕部有《献仙音》曲，乃其遗声，然《霓裳》本谓之'道调'法曲，今《献仙音》乃'小石调'耳。未知孰是"。

北宋尚且如此，南宋的王灼对唐代天宝年间的《阿滥堆》一曲，就要更感迷惑了。他在《碧鸡漫志》中说："问老乐工，云：属'夹钟商'。按《理道要诀》天宝诸乐名……属'黄钟羽'。'夹钟商'，俗呼'双调'，而'黄钟羽'则俗呼'般涉调'；然《理道要诀》称：黄钟羽时号黄钟调；皆不可晓也。"

北宋人被唐、宋之变弄得"未知孰是"；南宋人更被唐、宋之变加上南、北宋之变弄得"皆不可晓"。他们都不如欧阳修那样深明古今之变，也不肯象欧公那样承认俗乐的"声不近雅"；却偏要如南宋"般涉调"即"雅称黄钟之羽"那样来认识唐代的"黄钟羽"。

真是胶柱鼓瑟，刻舟求剑！

后人真是无法寻求、鉴别与认识唐代遗音了吗？

历史上辽、宋、金在宴筵活动间，都上承有唐、五代的遗绪。辽、金谨承而不改，是北人的朴实；但他们也如唐人的疏放，有之而已，却不深究。文化较高的宋人不同于此，他们拘泥于汉儒经学的"雅乐"理论，又隔阂于"乐工之学"，一改再改，反而把当时尚有踪迹可寻的唐乐，弄得名实全乱，不可再复。

说当时尚有踪迹可寻，不是想当然的话。例如前述的《阿滥堆》，即使到南宋那时，王灼也还知道"江湖间尚有此声"。不过当时的"老乐工"已经转用大晟律的"雅名"把它改称为"夹钟商"而已。

唐人重实践而疏于理论，是历史上唯一解决了"十二旋宫、声韵无失"的朝代；又是在《二十五史》的乐律志中，最不讲乐律数据的。宋人在这方面走上了另一个极端：重名胜过重实，死讲乐理而争论不休。但胜过唐人之处的是严谨，重视搜集、整理、保存工作。

好在宋初晏殊、柳永、张先等人用的"太常律"二十八调，熙宁间苏门四学士诸人常用的花日新"教坊律"二十八调，北宋后期制订而实施于南宋以及宋、元以来的"大晟律"二十八调，现在都能考证到纤细无遗的程度；我们在为此感谢宋人留下的详尽记载而外，也就能采用王安石泡"阳羡茶"鉴别头峡、中峡、下峡水的办法，来判定唐乐遗音在南、北宋各个不同阶段中的名、实变化情况。

宋代多次的律调体系之变，本来是制造了混乱的，但它们又是各有严密体系而皆有案可查的。这就仿佛是有了多个方程式而能组成联立方程，反而有条件就此解开某些唐乐遗音的未知数了。

这样的研究方法，叫做"音乐型态学"的方法。这是取法于生物学和语言学的分支——型态学（morphology），并由此借鉴而来的。在我国的音乐学界，也是近十年来新近提出。生物的发展过程中，有物种的变化。其内部的遗传密码和外部的型态特征间，存在着牢固的联系。实质上，这都是不劳文字记录的、某种隐秘形式的"历史信息"。辨认出这样的历史信息，在生物史上可以解出若干物种之谜；在音乐史上也可在一定程度上，解开某些古乐种之谜。因为其间同样自有某种型态上的、继承与发展关系的联系。语言学中的型态学问题，当然又由于音乐与语言本身的直接相关，而可密切联系；不过，它在语言学中常止于语词"构成方式"的研究范围，对于其他学科较少启发意义。

中国的学术传统中，当然没有"型态学"这个用语，却不能说古人完全不会着眼于用型态结构来从事考据的研究。万树《词律》一书中就可找出一些活例。

唐曲【小重山】在宋初甚少人知。李之仪《姑溪居士文集》卷四十《跋小重山词》曰："是谱不传久矣。张先子野，始从梨园乐工花日新度之，然足无其词。"李之仪和贺铸等词人是在张先之后的填词者，词谱（非乐谱）是从张先得传的，但却不见张先所填之词了。果然，至今《张子野词》中都无【小重山】词调之名。张先和柳永齐名，同是宋初开填词之风、传多种词调的"权威"人物，他的作品从来备受推崇而不大可能发生丢失现象。专集之中独缺此词，应是极为可疑的事。

万树《词律》于蒋捷【小重山】词后注（见卷八、三十八页）曰："按卷九有【感皇恩】调张先词一首，与此词相同；惟前后结各多一字，应附于此，为又一体。"在【感皇恩】张先词（"廊庙当时共代工"，见卷九、十五页）之后复按曰："感皇恩无用平韵及首句七字者，此词当是【小重山】；惟两结句各添一字，与赵仙源'一夜中庭拂翠条'一首字句悉同。应附于卷八【小重山】调后。"

万树确知宋词【小重山】当以张先此调为母本，盖始自教坊所出焉。虽然格于《张子野词》调名作【感皇恩】，而正例仅选蒋捷词为之；但又实有赵仙源【小重山】可以为证，可谓此词即【小重山】实已无疑。再查《张子野词》，除了这首"道调宫"的【感皇恩】而外，又有"中吕宫"【感皇恩】（"万乘靴袍御紫宸"）一首。张先比柳永长寿，是兼跨北宋使用太常律与教坊律两个时期的人。太常律"道调宫"到了改用教坊律时，恰应改称"中吕宫"；则此二词所用"乐调"实为异名同实的同一曲调。再查二词所歌内容可知："感皇恩"云云者，实将其"题"名误作词调名者也。不然，岂有其一切型态学规律皆合【小重山】，而反多异于所见【感皇恩】诸调者乎？

"乐调"的型态学规律（律、调、谱、器以及音乐句法，调式旋法结构等等），其体系之严密、细微，实在远苛于"词调"的型态学规律（句式、平仄、音韵等）。因此，同一古曲经历不同历史阶段之时，必有不同"乐调"之名；音乐上但有半音之差时，即异其调而绝难偶然相合。

另一方面，在不同历史阶段中用相同"乐调"名时，一般决非同一曲调。有南宋人假造宋初所传唐曲

的。比如柳永的【八声甘州】,《乐章集》原注“仙吕调”,应是柳永生活年代中的太常律“仙吕调”;作伪者用当时的大晟律“仙吕调”来谱写它,恰好倒证明了本身只是伪作。

因此,“乐调”考证的方法可以用于古曲考证研究。拙著这《甘州》大曲和《舞春风》大曲的唐、宋遗音研究,就是在此基础上——从长江大河的下游来分析出中游、上游的水质。它的材料依据并不是新出土的、非专家级研究者难得一见的珍贵文物,而是人人可得、乐谱也非密码的现代工尺谱。问题只在于:你是“刻舟求剑”,还是充分研究有关历史信息?

她是传下来的艺术品,而非埋藏的死物。

我愿她真是仍然活着的、刚刚苏醒过来的睡美人,不愿她只是一具久已失去生命的木乃伊!

现在苏醒过来的“睡美人”,你说她是唐代人?宋代人?现代人?

或者说:乐谱的来源是《九宫》,因而她是清代人?

她是流传下来的,能不带上后世的历史烙印吗?所以,清代人即有不相信旧曲犹存的。以为南、北曲中的词曲遗音,一概都是“以歌曲之法歌词”。

这都是不加任何分析的“一概而论”。

应该说,昆曲的老曲师中确曾有甚多人是眼界甚窄,一切“度曲”活动都凭某种“职业习惯”为主的。阴上字如何“润腔”,阳去字如何“润腔”之类,就是这种使一切音乐全都穿上昆曲“制服”的陋习。先师杨荫浏曾经严禁在工尺谱的翻译中带入这种习惯,就是深明此弊之故。

当然,不能因此在《邯郸梦·扫花》一折的“仙吕”【赏花时】译谱工作中,也来禁止昆曲的“润腔”。那样做,将会失去戏曲音乐遗产中至为宝贵的精华之处。这应根据工作性质而定。在唐宋词曲的考证工作中,则应排除后世的剧曲习惯。

画工不改师传“粉本”,乐工不改师传旧谱,是在长期的封建社会中兼有利、弊的一个老传统。除了也有明、清曲师将当时润腔之法也详尽记入曲谱,用以传授生徒者外,古人传谱可以说例皆最简略、最原始的“骨干音”乐谱。大人先生们并不识谱,所谓“以歌曲之法歌词”,是有三流乐工给他们演唱时听出来的;不是他们读谱读出来的。任二北先生《唐声诗》附有元结《欸乃》一曲乐谱,是来自《九宫大成南北词宫谱》的。唱来却如今日民间歌曲中的划船歌;本书新译,如【甘州子】音调之自然如歌而绝非剧曲风味;如【瑞鹧鸪】之切合龟兹故地库车民间音乐,显然都不是“以歌曲之法歌词”可以得到的结果。

当然,这就为“曲调考证研究”提出了一个风格判断的问题。

唐、宋文的风格差别,唐、宋书法、篆刻的风格差别,唐、宋绘画与雕塑的风格差别,全都有形而具见,可资比较。音乐无形,风格之流变有如行云流水。唐乐、宋乐之相传,象是“抽刀断水水更流”,没办法割开再作解剖,只有细心而审慎地多做古曲考证工作。待到古谱今译工作做多了,可资唐、宋与各代音乐比较之用的实证多了,风格之别始能自见。

现在只是一个研究的刚刚开始。我们既然不能立刻作出极为精确的判定,分析出某支乐曲中含有的是“中峡水”还是“下峡水”,那末,只能实事求是地笼统一点说:

这就是唐、宋遗音。

（一） 引论:隋唐歌舞大曲与宋元词曲以来的曲牌音乐

第一章　社会历史生活的变革与音乐的变革[2]

第二章　唐宋声诗有关乐律问题举要

前论已见唐、宋之间出现了音乐型态的极大转折,及其“乐工之学”在音乐实践活动中的失传现象。本章则将就此有关的乐律问题,为本书涉及的古谱今译、乐调考证工作提供知识准备。正如前章并不胜任唐、宋音乐专史的全面研究一样;此处亦难全面论述唐、宋的乐律学史,并且不以为务。至于,有关《甘州》、《舞春风》两种大曲遗声的译谱与辨认乐调、考订写谱年代、考证曲调真伪之事,则将尽可能述其方法根据,故以“举要”名之。

2　编者按:本章内容已发表于《中国音乐学》1993 年第 3 期,题为《唐宋社会生活与唐宋遗音》,后收入中国艺术研究院音乐研究所编《黄翔鹏文存》(下册,济南:山东文艺出版社,2007 年),这里从略。

一、诗律、词律与乐律

"乐律"一词,一般皆能明其界定,关乎律吕、宫调、音高与音阶形式等问题。

"诗律"一词,一般亦不与"乐律"相混。所指古体、近体,五言、七言、杂言等,律诗、绝诗等,亦皆明确为文学形式方面的有关声调(非乐声而指字调之四声)、音韵、句式结构等问题。

"词律"则不然。词人填词,除极少数真能知乐者敢于根据音乐实际情况、真守乐律而不死守"词律"规定者外,一般常常误以为"词律"即为歌诗之音乐规定。于填词艺术奉张炎《词源》为圭臬者,见其亦涉乐律,即误将张炎讨论声调艺术入微之处,皆作音乐问题看。不知张炎于文字声律之精,虽已可谓大师;于音乐声律之论,则不过一门外汉而已。词人既藉"词律"之助,按"谱"填词而可入歌坛;但如以此自诩为音乐行家,或以此而被误认为行家,则又谬甚。

不知乐的词人,自然不得不"严守词律";但如误将一切未曾尽合"词律"之处尽皆看作音乐上的"不协律腔"或"不谐声律",那就有了冒充"当行"之嫌。

必须注意:"声律"一词在宋、元以后文人著作中的混用文学概念与音乐概念,已不再有先秦文献的音乐术语专用辞义了。

"诗律"之于乐曲范畴,不起腊模范金那样的约定作用;"词律"则不然,一定的"词调"必属于某一"宫调"。如柳永【八声甘州】之为"仙吕调",意为:【八声甘州】这一词牌,是根据某一音乐曲调填词的;此一音乐曲调的调高与音阶、调式结构(有关"宫调"型态诸方面的内涵),用北宋初的"燕乐调名"(即其"乐调"名)来表述,即为"仙吕调"。"宫调"问题,实为音乐的调性之技术性型态特征之总称。中国古今音乐,调性问题的一般理论可以概括为"八十四调"。唐代俗乐所用乐调名共"二十八调"。宋人穿凿,强以汉代经学家仅知的宫调概念(即所谓"雅称")横加于"乐工之学",结果是破坏了"燕乐二十八调",弄得名存实亡者已及三分之一以上。北宋、南宋间,又有三次改制。故此,唐以来的同一"宫调"实质之曲,在不同时期是用不同"乐调名"的。即相同的乐曲型态,以不同的乐调名之。

由于以上原因,词律似与乐律相关,但却并非直接相关。某一牌名之属于某一乐调,是转按文学形式的技术性细节来约定的,并非直接根据音乐型态特点为之约定的。该词调之为某一乐调,不过是大类之分。凡乐曲之可联套使用者,虽然必同"乐调",而同一"乐调"之曲却未必皆宜联套。

所以不能认为:知词律即知乐律。

二、曲名歌名·词牌曲牌名·词调及其"又一体"

宋、元酒筵歌曲所用词牌、曲牌,无论其来源于成套大曲或只曲,其词、曲牌之牌名都是用以称呼某一首具体歌辞所被之声,即其所用之音乐的曲调的。因此,每当多首曲调同出一套大曲之时,它的曲名(来源大曲之名)也就和牌名不相一致了。

例如,同出于《舞春风》大曲各个"摘遍"的,有【瑞鹧鸪】、【鹧鸪天】、【天下乐】、【木兰花】等词、曲牌子,而一般都不会用"舞春风"来作为牌名。万树《词律》目录,于【瑞鹧鸪】名下注曰:"又名舞春风",实则未见任何词人用此调而称之曰【舞春风】。也许【瑞鹧鸪】实为《舞春风》大曲之主调,故曾独得此名。但为避免同出诸调之相混,后人则不再用它。

【天下乐】则有另外的情况。同名的词牌和器乐曲牌,虽然有"乐调"的统一而可证明它们出自同一大曲;甚至同出其中相关的一大段落,但却并非同一曲调。这就是词人所选的"摘遍"与鼓吹艺人所选"摘遍"的不同,并且不相为谋之故。词人所选同出大段落中的其它"摘遍",如欧阳修的【减字木兰花】(见《高丽史·乐志》),可知亦名【天下乐令】;正称【减兰】,显然这是避其与【天下乐】异调之重名了。

这是大曲名与其"摘遍"词、曲牌名的关系问题。(本书用书名号《 》表示曲名,用传统的方括号【 】表示"词调",即词、曲牌名。)

至于"歌名"问题,则已涉及传统词学未曾讲究之处。

酒筵歌曲的"篇名"(从音乐角度讲实即歌名),常无标题而仅以"牌名"代之。不同歌曲因此遂有重名,而不得不兼提词作者以别之,如宋祁【鹧鸪天】之类。到了同一作者,如辛弃疾作有甚多【鹧鸪天】歌词之时,就只好连同词句端出,称做《鹧鸪天·扑面征尘去路遥》、《鹧鸪天·句里春风正剪裁》了。这里,实际上是用词句代替了篇名。

一般常用书名号表篇名,而将词调名(即牌名)列入作为"前缀"。如苏轼的名篇:"明月几时有?把酒问青天。"原有篇名为《中秋》,即作:《水调歌头·中秋》。本书从遗音研究出发,强调词牌、曲牌及其来源,仍以方括号【 】标示词调,而另以书名号《 》标示原有篇名、或以词句代用的篇名。

例如：柳永《宝髻瑶簪》（“南吕调”【瑞鹧鸪】）
或作：“南吕调”【瑞鹧鸪】：柳永《宝髻瑶簪》

词调及其“又一体”，是一个很值得研究的问题。

第一章第二节已经讨论了唐以前的“撰词”与宋以后的“填词”之区别。引而论之，这已涉及同名词调的“同体”、“异体”问题。刘勰《文心雕龙·乐府第七》是“歌舞伎乐时代”的文论。所论词、曲关系，实有精辟入微之处。他说：“诗为乐心，声为乐体。乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子宜正其文。”“词调”之“体”，本义当在音乐方面。前举“平调曲”【短歌行】为例，曹氏祖孙文词虽有小异，音乐曲调则一，是即同其“乐体在声”者也。如果必以“固守词律”之宋词律法绳之，则古之相和歌、清商乐无同调之曲而皆为“异体”了。

本书第二部分《甘州》大曲遗声研究，前蜀后主王衍【甘州曲】《画罗裙能结束》与后蜀顾琼【甘州子】《一炉龙麝锦帷旁》二词比较，后者只第一句多四字，即被万树分作二调；《碎金词谱》补万树漏去王衍词“可惜许”之“许”字，但仍视作同调之又一体。此亦“固守词律”、仅以文字为据之分“体”原则而已。

前、后蜀的时代，去宋代已无多时。但从王、顾二人为【甘州子】“撰词”的文字体式看，也还不曾象宋词那样根据“词谱”而“填词”。可以看出，这是根据“乐谱”来“撰词”的。即：魏晋以来的“活用声律”的传统。

放宽了眼界来看，元曲的时代，撰作曲子词，“曲”又成了“词”的解放。历史似乎再以螺旋形的发展转回到“活用声律”。但在唐五代以前的乐师那里，在宋元以后的曲师那里，中国传统音乐始终没有离开过《文心雕龙》记下了的“乐体在声”的传统。

在民间乐师那里，酒筵歌曲的“体”，就是他手中的“原始谱”。

这就是现代的研究者称之为“骨干音乐谱”，又许多音乐家为此“一曲多用”现象感到迷惑不解的问题之核心所在。

魏晋以来酒筵歌曲的各种曲调“原始谱”，是按“清调”、“平调”、“瑟调”来分卷的，直到《乐府诗集》收录歌词，仍然保持着这一格局。

从明代仍存的《林钟商卷》看，宋代官家“修内司”所编《乐府浑成集》，也仍是据乐分卷的格局。直至清代的《九宫大成南北词宫谱》，亦仍莫不如此。

“原始谱”并不要求千曲只唱一调。只不过在平庸的曲师那里有此结果而已。

“度曲”不是照本宣科，与“自度曲”同样都是创造性艺术活动，差别只在自创与曲有所本的创造而已。此所以“自度曲”之同称“度曲”也。

所以，王、顾两首【甘州子】，实为一“体”。

“度曲”活动中，处理完全“严守词谱”的不同歌词，也是决不可能每个乐音皆相一致的。“词谱”中，不论“可平可仄”之处必有音调之异；定为平声者，阴平与阳平在音乐上就必有甚大差别的。仄声者，上、去之阴、阳不说，“逢入必断”的曲调就不可能相同于上、去的节奏。

高超的曲师，在字调的音乐处理问题之外，更高的水平则表现在艺术形象与声情表达方面了。前举《邯郸梦·扫花》【赏花时】、《牡丹亭·游园》【步步娇】、《牡丹亭·惊梦》【皂罗袍】之大不同于其他【赏花时】、【步步娇】、【皂罗袍】，原因即在此。

在中国传统音乐的古典风格中融合着民间音乐的即兴性，就是这类杰作“河水淘沙渐渐深”的、形成过程的保证。

中国传统音乐的“体”，是“活体”；不是某些“按谱填词”者所想象的“死体”。

反之，有些“固守词律”的、可被视作“同体”的词作，“声来被词”之时，也是可以（甚或是“应该”）“度”以完全不同的曲调的。

词“体”问题上，明此理者，庶可以无惑矣。

三、乐调名·调弦法·乐谱谱式的变革

如前所述，魏晋的清、平、瑟三调，隋唐的俗乐二十八调，宋代《乐府浑成》的仍按“乐调”分卷，都说明酒筵歌曲是以“乐调名”为纲的。

“南吕调”【瑞鹧鸪】柳永《宝髻瑶簪》。是以乐调统词调，以词调统词作的系统。具体到柳永此曲的曲谱谱式问题，也离不开“南吕调”之约定。

所以，乐调名“南吕调”就是打开【瑞鹧鸪】这首具体乐曲的“钥匙”。如果用英语 key 来表达它，就恰成双关而表达了它是解读此曲乐谱的关键。

唐宋间的乐谱，大类有二：指位谱和音位谱。

指位谱如琴谱（减字谱），是按所标“弦序”及“徽分”取音的。但其解读的关键却在“琴调”对于“调弦法”的约定。例如，“乐调名”为“清商调”的古琴调弦法是“紧二、五”，二弦的散声则由 D 音提高半音到 ♭E，五弦的散声则由 A 音提高半音到 ♭B。据此“弦序”与“徽分”所得音调，就与其他调弦法大不相同了。可以说，乐调名“清商调”的古琴调弦法，对解读乐谱的实际涵义就是：在基调上加两个降号。这就是它的 key。

隋唐俗乐的指位谱，如敦煌琵琶谱，有二十个谱字。这些谱字只是表明四根弦的散声及其四个“相”位上，每弦各五个指位的二十个位置。因此，如果不知调弦法或弄错了调弦法，依然无法解读、或无法正确解读有关“乐调”的乐谱。姜白石求得《醉吟商·胡渭州》的琵琶“调弦法”，因而解读了古谱，就是其例。

白石译出《胡渭州》后，根据南宋所用“大晟律”，辨认该曲的音阶、律、调相当于“双调”。这在今人的现代谱式中，就是不加任何升、降号的“key”。

总结“指位谱”的情况，我们可以这样说：在指位谱中，乐调名意味着乐器的调弦，意味着乐谱的调号。

乐调名对于音位谱说来，又有什么样的意义呢？

前已反复讨论，唐代乐调理论为何失传；并已说明，宋代乐调虽曾累次变动，却仍有案可查。就由这有案可查的依据，可以解读宋代各个阶段的音位谱。

音位谱常用工尺字，也可谓“唱名谱”。无论它是白石谱或张炎《词源》那样的“燕乐半字谱”，或是元、明以来今人通用的工尺字谱，除却符号（不如说是“字体”）的差异而外，同样都是：合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五、乙这些谱字。问题即在下列两个方面：

一是宋代的不同阶段中黄钟标准音高的改订；不同阶段的“合”字，相应于黄钟的变动（一般情况如此，宋初也有按古琴仲吕宫为据，而以黄钟应“上”字的），因而不同阶段中工尺字的绝对音高并不相同。

二是宋代不同阶段中的“角调”理论也有变化；在不同阶段中，二十八调间的相对关系也仍不尽相同。

所以，只要能够判明：所据乐调名出自宋代的哪一阶段，一般即可据以译谱。反之，能有准确传承的演唱、演奏，并知其原有乐调名时，也能判断它曾原出于哪一历史阶段。例如本书第二部分所译，柳永【甘州令】。

柳永生活年代用宋初的“太常律”，据柳永《乐章集》自注“仙吕调”，我们知道太常律“仙吕调”用的七律是：黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射等；是用“夷则宫”古音阶的歌曲。合太常黄钟音高标准，那就需要用 ♭D 调号；而在现代谱式中，于音阶的第四级上以还原记号标记 A 音（即 ♭A 的升高半音）了。

传谱的“笛色”是用“尺字调”的，无疑可合 ♭D，这就证明它恰合柳永那时的调高，而为真传。

不过应该知道，这一“笛色谱”却非柳永当时乐谱的原貌。它是经过转写而为首调唱名法，“转写”得正确无误而已。北宋唱名，柳永此词“冻云深”之“云”字应为工尺字“六”字，即太常黄钟律音高“合”字原在“仙吕调”此谱中之唱名。但在“笛色谱”中，却已被转写为“工”字了。宋代及宋以前的固定唱名问题，暂于此处略一提及，俟第五节中再申论之。

音位谱又有一种“律吕字谱”，可谓“音名谱”。南宋时，太学生赵彦肃进献的所谓《大唐开元风雅十二诗谱》即此一种。此谱实出伪造。因为如《关雎》用“大晟”乐调名“无射清商，俗呼越调”，亦与其音阶各律相合。

因此，总结“音位谱”的情况，我们也可以说：在音位谱中，乐调名仍然意味着乐谱的调号。

四、酒筵歌曲的同均原则·唐宋乐调的名实异同

“乐调名”对于解读乐谱的重要性已如前述。为什么历代声诗都以“乐调名”统领诗篇分类呢？为什么这种传统一直要影响到南北曲每折“一宫到底”的传统呢？

元代，关汉卿《钱大尹智宠谢天香》第二折写柳永那个时代，酒筵活动中唱曲的情况，有下列一段对话：

钱大尹云：……将酒来我吃一杯，教谢天香唱一曲……

正旦云：告宫调。

钱大尹云：商角调。

正旦云：告曲牌子名。

钱大尹云：【定风波】。

谢天香一开口就唱出了柳永《定风波·自春来》的词作。

这就说明了，以“乐调名”统“词牌名”，以“词牌名”统词作，这样的程序实是来自实践经验。

为什么必须有这样的程序？

因为如前所述：“乐调名”与调弦法相关。在演唱、演奏之前，如不决定某种宫调，并按之选曲时，累次换奏并不相关的乐调，则将每次“改弦更张”；管乐器（如义管笙）又有换插笙苗的时候，头管、中管、倍四管之间又有换乐器，重调哨片的麻烦；管、弦之间还有合调的微调问题。酒席筵前，这样做贵官们就要不耐烦了。

也正因此，南北曲的每“折”之间，当然是不允许换调的。

问题在于：宋人的“燕乐调”体系中，同一大曲常常分配于七均。

其实,这是一种上不承隋唐、下不启金元的,无根蒂、无下落的“理论设想”。前章第二节已经剖析了宋代《伊州》的“七商”之说。王灼大概是从书面材料中,对各个不同阶段中词人所列“调名”的记载,作出“见于世者凡七商曲”的结论的。实践中,不仅要在一套大曲的奏、唱中“连转七均”是绝无可能;就是分开七次,重调管、弦来奏、唱“七商”之《伊州》,对于宋代燕乐说来都是很难想象的事。

正如前章所举实际材料所示,宋代《伊州》之可存者,实则“一宫”而已。

唐天宝“太常刻石”《破阵乐》,确有分配于“五商”的。宋人按照汉代经学家的乐学理论来解释唐俗乐,将其解释为五均之五个“商调式”,以致无法通了。下面以宋人最为关心的《霓裳》为例。

《霓裳》在太常石刻中著录为:黄钟商“越调”。宋初遗音与之有关者,见如下各曲:

1)石曼卿《拂霓裳》(“般涉调”,按写作年代应合宋初“太常律”)

2)宋初大曲《瀛府》(“正宫”,出《宋史·乐志》之当为“太常律”者)

3)宋初《瀛府》(“黄钟宫”,出《碧鸡漫志》所记,合上曲当为“教坊律”)

必须注意:宋初之在“羽调”、“宫调”,加上《梦溪笔谈》的记述在“道宫”者,亦皆不合唐代的“商调”。

必须注意:只是宋人研究了唐代的“越调”记载以后,才在宋人所言的《霓裳》遗音中出现“黄钟商”或“小石调”了。

这是理性思维的“追索”与“做作”,不是尊重艺术实践的寻访。

仔细研究宋初的《拂霓裳》与宋初两个阶段的《瀛府》,对照下一节宋代“燕乐调”各个阶段的比较研究,从而知道:不同阶段或不同乐曲中的“宫”与“羽”实在是统一的。从而还可想见:它们与不同时期的唐代《霓裳》也还可能是统一的。因为历史的、乐调体制的变动,使得同一乐曲必然改为不同的乐调名;这种情况下,如其追求“同名”,反倒是“刻舟求剑”,而决非原调。

所以说:唐、宋之间,存在着“乐调的名、实之异、同问题”。

现在暂不具体讨论唐代的俗乐调,是因等待彻底澄清宋代各阶段乐调问题之故。搞清了宋代情况,搞清了宋代的唐乐遗音之情况,再去讨论隋唐俗乐二十八调问题,我们的研究就是立足于实地的,而非一般猜测了。

五、剧曲音乐时代黄钟律之变迁与本书译谱有关乐调考

宋初“燕乐”用太常律黄钟标准。大体相当于现代音名:小字一组 F 音。

熙宁九年(1077 年)改用教坊副使花日新所定标准。大体相当于现代音名:小字一组 G 音。

政和间(1117 年前后)大晟府已有新定黄钟标准,而犹“新广八十四调,患谱弗传”(《碧鸡漫志》卷二),是未及施行于坊间也。不旋踵而北宋亡,除少数词人已用大晟律而外,大晟律实则通用于南宋及元、明以后。

大晟律黄钟标准,大体相当于现代音名:小字一组 G 音。③

剧、曲音乐,自元、明、清以来,俗以曲笛定音高标准(以中原所传为准时,则苏南往往略低,川滇往往反又略高),其“正宫调”实来自北宋教坊律 G 音。其“小工调”实来自宋、元所用大晟律 D 音。此亦宋代黄钟律变迁的实践承传之证。盖“剧曲音乐时代”音乐型态体制之源,几乎无不确立于宋,即其理也。

此外,明代所定“明太常黄钟律”,相当于现代音名:小字一组 A 音。这是已有今大钟寺“钟王”为证的。虽不用于戏曲音乐,而实与“小工调”共成“子母调法”关系。又者,这一黄钟律高,也还用于明廷“酒筵歌曲”的。因此不但与明末《魏氏乐谱》有关,也与本书唐、宋遗音相涉。

今据北宋以来“燕乐”黄钟标准考证所得,以本书译谱问题与遗音考证问题有关:“乐调名”为纲,制为【词、曲乐调名·异代黄钟律高·燕乐谱字比较表】(略例)备纵览大略、或资细加勘比之“按图索骥”者用。

须作说明处有:

1. 张炎《词源》之同类表格,见《词源疏证》卷上“十二律吕”。

《词源》表备八十四调“框架”;本表只限供本书备

---

3 有关这里几种黄钟标准的考订,另见拙著《宋词乐调》(理论篇)。以其繁难,此处不赘。但须指明:历来所考宋初黄钟律为 ♯F,或谓金人沿用“大晟钟”所调之律 D 为金律者,皆误。

查之“略例”。

《词源》表容易被理解为宋、元、明、清千年皆合之“燕乐调” 本表则明其时间座标，兼及应用不同黄钟标准时、其“谱字”应作之不同音高、不同调高。

2. 下表各行左端数码同号者，表示异代而音列相同之“异名同实”乐调。

3. 各个横行左端数码后缀字母 a 表示宋太常律乐调，b 表示宋教坊律乐调，c 表示大晟律乐调，d 表示明太常律乐调。

4. 表中竖列按半音顺序，以等距离标示绝对音高，用十二音现代音名、以大写字母标示（不表示八度“组”的位置）。

5. 从横行读该音列所含乐调“调头”位置处，即于该一竖列位置上，按竖列方向标示该一“乐调名”。

6. 各个横行皆按其时乐谱所用“固定名”列出工尺“唱名”（为辨认之便，已皆统一改写为现代工尺字）。每逢各个时代之“正黄钟宫”与“中吕宫”则加注其时之十二律名。

词、曲乐调名·异代黄钟律高·燕乐谱字比较表

1.a. 太常律	D	♭E	E	F	♯F	G	♭A	A	♭B	B	C	♯C
	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷
	般涉调			正宫调		大石调		小石角				
	工		凡	合		四		一		勾	尺	
1.b. 教坊律	黄钟羽		越角	黄钟宫		越调						
	尺		工	下凡		六		五		乙	上	
1.c. 大晟律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	中吕调		双角	中吕宫		双调						
	合		四	下一		上		尺		工	下凡	
1.d. 明太常律	仙吕调		商角调	仙吕宫		商调						
	上		尺	下工		下凡		合		四	下一	
2.a. 太常律	D	♭E	E	F	♯F	G	♭A	A	♭B	B	C	♭D
		商调		高大石角					仙吕调			仙吕宫
		下凡		合		四		一	上		尺	下工
（b.c.d.各律在♭D均皆无调）												
3.a. 太常律	歇指调		大石角					高平调			南吕宫	
	工		凡		下四	四		一		勾	尺	
3.b. 教坊律	小石调							平调		小石角	道宫	
	尺		工		凡	合		四		一	上	
3.c. 大晟律	越调							黄钟羽		越角	黄钟宫	
	合		四		一	上		尺		工	下凡	
3.d. 明太常律	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑
	双调							中吕调		双角	中吕宫	
	上		尺		工	下凡		六		五	下乙	
4.a. 太常律	D	♭E	E	F	♯F	G	♭A	A	♭B	B	C	♭D
	越角					平调			道调宫		小石调	
	工		凡	合		四		一	上		尺	

	林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤
4.b. 教坊律						中吕调		双角	中吕宫		双调	
	尺		工	下凡		合		四	下乙		上	
4.c. 大晟律						仙吕调		商角	仙吕宫		商调	
	合		四	下一		上		尺	下工		下凡	

不论上表实为本书译谱问题而设,并且远非“二十八调”全貌,也仍可以看出有关“乐调考证”问题的一些实际而生动的历史情况：

第一,不论宋人对于“燕乐调”作了怎样的理论上的“设置”,最终在音乐实践中,还要接受民间乐器的“调域”性能之约定。

上表中,1.a–d.为 F 均,2.a.仅宋太常律有 ♭D 均,3.a–d.为 C 均,4.a–c.为 ♭B 均。其间,主要是民间常用调：♭B、F、C 三均。(合新音阶即“下徵音阶”,也就是：F、C、G 三种常用调高,如“西安鼓乐”的“上调”、“六调”、“尺调”了。)2.a. ♭D 均在“太常律”时代就常用 3.a.C 均来代替。即 ♭D 均在当时燕乐乐器上演奏不便之故。细考柳永《乐章集》、张先《张子野词》相同词调,往往既在“仙吕调”也在“高平调”,就是可以代换的证明。因此,太常律 2.a.传到“教坊律”、“大晟律”的时期,必然是要转写为 3.b–d.乐谱的了。

第二,宋代直到第三阶段用“大晟律”之时,仍然都如上表,以固定名工尺字记谱。这一点,今人已从姜白石歌曲的谱式中熟知。但却很少人能够知道：宋、元以后,直至清代,虽有大量乐谱都已转写为首调唱名工尺字,却也颇有某些乐谱仍以上表中的固定名谱式抄写着。不说各地古老乐种中至今仍然流传着固定名传统的情况,就说《九宫大成》、《碎金词谱》以至《魏氏乐谱》等曲集之中,其不同时代、不同谱式的材料,始终是常相参杂的。如果不加辨别,混沌待之,即难见其本来面目。

在这个问题上,应当牢记前文研究“乐调名”所得出的结论：乐调名意味着调弦法,意味着“调号”,即读谱的“key”。

宋人不知唐曲“乐调名”,或不知该乐调的调弦法,不知谱字的“上”、“下”字实际律位含义(于前表各调皆可见,此即“调号”之意)时,必然要扭曲原谱的音调。今人解读宋谱时,亦能因此弄出相同谬误。不知该谱乐调名出于何时,不知此调各声之律位,不知谱字的“上”、“下”,或误将固定名乐谱读作首调唱名时,必然也会把宋代乐谱解读成令人哭笑不得的样子。

本节所论,实际已是《工尺谱申论》的课题。[4]

六、笛色谱调名与乙、凡字上、勾字律高问题

剧曲音乐的时代进入宋元以后,在中国乐律学史上出现了一些极为矛盾的现象：有空前的统一,也有空前的复杂化与简单化。

因为黄钟意味着“天”与“君”,历代君主无不梦想着统一黄钟律的音高。但是除却夏、商音乐文物的测音研究似已可以证实远古确有统一音高标准而外,自两周迄于唐代,从来没有一位雄才大略的君王,能够真正统一全国的音高标准。

但是,黄钟标准却被北宋末的“辱国之君”,以宦官代为假造的“帝指”数据所制“大晟律”颁布于世,渐在宋、元间化成“小工调”,并且传之歌坛,迄今不衰。

这是什么原因？

“歌舞伎乐”是在庄园、贵邸、宫廷那种不离一定地域,即可自给自足的、封闭的庄园经济环境中,培育、发展着的。在乐器制造上也可各有自己的音高标准而不谋于他人。这也不会影响到歌舞技艺和艺术上的互相汲取和交流。从“曾侯乙钟铭”中已经见到：各个诸侯国各有自己的黄钟标准时,“钟铭”所作比较、恰恰正是相互之间进行交流、学习以及互相传谱的需求。

“剧曲音乐时代”的来临,则出现了完全不同的情况。瓦舍、勾栏的音乐活动之“社会化”,艺人走码头活

4 杨荫浏先生遗命,要我继《工尺谱浅说》作《申论》。学生愚鲁,作古乐调问题之“攻关”,当时虽已攻苦几达三纪,实处半明半暗之间而对之无从下笔。今又十年,始得粗略贯通,虽已组织课题组从事集体写作,实仍不能期之近期即得。为寄望于海内外贤达之赐教,不敢自秘,遂藉此作,明其概略。

动的流动性，都不能再适应于各有标准的乐器修理、更换、配套情况。这就是统一音高标准的社会要求了。当然这与假造的“帝指”数据毫无关系，而只不过是时代机缘使“大晟律”赶上了这一应运而生的客观需求而已。

进入剧曲音乐时代的金、元，却又面临一种空前混乱的、多种谱式杂陈的局面。

金、元既有得自北中国五代与辽国的酒筵歌曲乐谱，也有得自北宋几个不同时期的乐谱。元代后期更加上了江南各地采用大晟律的传谱。除了依仗艺人传习过程中的实践经验与个人记忆而外，其纷乱与庞杂，实在已经不能从谱面之上得到不同调高标准，以及乐调名实关系问题的读谱依据。固定唱名遇到了这种失去音调判断依据的情况，当然已无存在价值。这就是元、明以来，原有词、曲牌乐谱必须经由曲师们改写为笛色谱首调唱名法的重要历史原因之一。

此外，固定名严守各种“乐调”调头绝对音高的传统，也因“乐调”多种体制间名、实关系的紊乱而遭破坏。张炎《词源》讲不清“结声正讹”的道理，固然有他并不深悉乐学理论之故，但也反映出当时常有调头失位的情况，以及词人的恍惚失解。既知有误，亦不知误在何处，并如何正之。如从《中原音韵》乐调分目的情况看来，元代的“中吕宫”、“中吕调”已失去界限而被混称“中吕”，其“仙吕”亦如之。此时不重调头而重“同均”，也已说明笛色调名的首调性质占了上风，而将固定名绝对音高所标示的调头位置，放到了或可予以变动的处理中。

笛色谱的首调唱名，还反映了“剧曲音乐时代”以主唱者为重的需要。南、北曲的形成过程中，已出现音乐处理听命于主唱者的情况。唱者根据嗓音情况，拥有改变调高，提出“高一个字”、“低一个字”要求的便利。以主唱者为重的演出，与“歌舞伎乐时代”歌队、舞队、歌者、舞者、与器乐演奏各有所重，并在相互间合为一个整体的情况是大有不同的。大曲的演出既不可能各行其是，也不可能强使歌、舞、乐各方面的演出，听命于其中一个独唱、独奏者改变调高的要求。首调笛色谱在这种调高变动中、不需转写乐谱，即可改调而应“万变”。不过艺人们仍然确认各曲必有其原始调高，并且作为师传的正例予以严守；只不过在实际演出中允许灵活处理而已。否则，至今就无以依据、并从而讨论什么“乐调考证”、“曲调考证”问题了。

不过，今人难知，古之曲师读谱，并不全凭谱面；盖其谱面不详之处，皆有师传细部。首调笛色谱的“乙”字、“凡”字、“上”字都有高、低半音之别，全都因曲而异，不能“乙”字皆作“高乙”，“凡”字皆作“低凡”，“上”字皆作原位“宫”音读谱的。

以柳永【甘州令】《冻云深》今存遗谱为例，柳永《乐章集》自注“仙吕调”，即宋太常律“仙吕调”。笛色谱以“尺字调”合太常“夷则”律 ♭D 音为“宫”音（参见：上节（五）比较表 2.a）的“正声音阶”（一般所谓“古音阶”）。它的音阶第四级，应该是升高半音的“变徵”，即首调唱名“高凡”字而非“低凡”字。也就是今谱记作 ♭D 调时，应在其第四级上用还原记号标记“G”音，而不能记作 ♭G 的。

相反，以顾琼【甘州子】《一炉龙麝》今存遗谱为例，如后文第四章、第一节所判断，遗谱乐调名“小石角”应系来自北宋教坊律“小石角”。见上节（五）比较表，可知其调头在 3.b. 教坊律、姑洗（固定唱名“一”字）处。而教坊律此谱应即转写自太常律固定名以“尺”字绝对音高 C 音为结声者。（参见同表 2.a. 太常律“仙吕宫”无名刹。）

笛色谱“小工调”在教坊律“小石角”即合今谱 D 调，而音阶第七级 C 音应以还原号处理；在太常律“仙吕宫”无名刹，则合今谱 ♭E 调，而此音阶第七级 ♭D，则应以 D 音加降半音符号处理。

笛色谱作首调唱名，其音阶第七级“乙”字须作此低半音处理者，就是“清商音阶”（今人常常误称“燕乐音阶”）。

“清商音阶”不可称为“燕乐音阶”。前例柳永【甘州令】是货真价实的宋代“燕乐”。它的音阶形式，清清楚楚却是“正声音阶”（即古音阶）。历史乐种是原不曾以音阶形式“自为畛域”的。

今存传统音乐中，秦腔和 mi-hu 调都是典型的、使用清商音阶的音乐。艺人所传的首调唱名工尺谱所用“乙”字，按旧习惯也都不标上乙、下乙，但是老师父不能容许学唱者把它唱作高半音的乙字。新音乐工作者根据这种旧谱转写今谱之时，如果照样写成并不降低半音的第七级音，却是大错了。

浅人不知，即如宋初所传顾琼【甘州子】原属夷则均（♭D）七律，“仙吕宫”各曲是应该不出这七律之外的。以 ♭E 为宫时，其第七级应作低半音的 ♭D 如作“D”，则出“均”外。按沈括《梦溪笔谈》的记载，这叫

“外则为犯”,即为“犯调”。

如上,“正声音阶”第四级首调唱名的“凡”字,“清商音阶”第七级首调唱名的“乙”字,在笛色谱中均已失去上、下字之分,而皆从艺人习惯。这就是元、明以后,工尺谱的一种简单化倾向。

这种“简单化”,无异于抹杀了不同音阶结构带来的风格差异,而要强使男、女、老、少一概穿上统一的灰色制服。

也有论者并不理解:这种“均内”、“均外”的差别,在中国传统乐律学中已涉“犯调”,而为较大的调性原则问题;仅仅淡然视作一般色彩差别,不知以此用作乐学理论来鉴别传统音调时,必将千变万化的中国风格,化作了文化历史特点的“中国大、小调”了。

“上”字作“勾”的谱法,废弃于元代。这和宋以来久已不用唐代九孔筚篥有关。至今在西安鼓乐中,“勾”字似有似无;而北京智化寺京音乐虽然曾有九孔管传世并有“勾”音之说,但其指法却在上一代头管手、绪曾和尚手中即已失传。

“勾”字的废弃虽然也与首调唱名的代替一切有关,却不象前述乙、凡字问题那样,一般不影响“宫位”的判断。“勾”字的废弃几乎必然引起宫调上的误解与调性的扭曲。第六章、第二节所论柳永【瑞鹧鸪】的译谱问题,即此关键之处。

此谱在柳永的时代中,即前文第三节(三)所说,其固定名按当时太常律黄钟音 F,是依古琴仲吕宫读作“上”字的。作为太常律“南吕调”,其谱原无“上”字(F)而有“勾”字(♭F);但从元代习以“上字作勾”而废弃“勾”字写法,以宋太常黄钟律 F 音(或古琴调法仲吕宫 F 调),作首调唱名笛色谱“六字调”(F 宫)看待,以至不传。细察前节“比较表”3.a.太常律“南吕调”♭F 音的“下四”字,即琴律仲吕宫所应固定名工尺字“勾”字,即柳永此例之煞声,按其时略后的陈旸之说,应即“南吕调”之“侧煞”。即知,此谱失传实为元、明以来“上字作勾”失传之故了。

宫调与读谱法问题,律法苛细,难以遍述;以上叙其大略,仅为本书译谱问题与乐调、曲调考证问题而设,见其一般而已。(未完,待续)

(责任编辑 崔 宪)